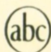


# Ben Nicholson

SLIKE




NOLIT

45

# BEN NIKOLSON

## SLIKE

MALA UMETNIČKA
ENCIKLOPEDIJA



Naslov originala

# BEN NICHOLSON
## PEINTURES

par
HERBERT READ



FERNAND HAZAN
35-37, Rue de Seine, Paris VI

# BEN NIKOLSON

## SLIKE

TEKST
HERBERT RID

NOLIT/BEOGRAD
1965

Prevela
ZAGORKA GRUJIĆ-VERČON

Štampa tekstova
»Radiša Timotić«, Beograd

Profesionalizam u umetnosti je pojam koji polako iščezava. Ono što se zove »láction-painting« mogao bi da obavlja i majmun kao i čovek; pitanje je samo nivoa. Nikada nije bilo toliko samoukih slikara, i ne samo da zbog toga ne crvene, oni se čak *razmeću* svojim amaterizmom.

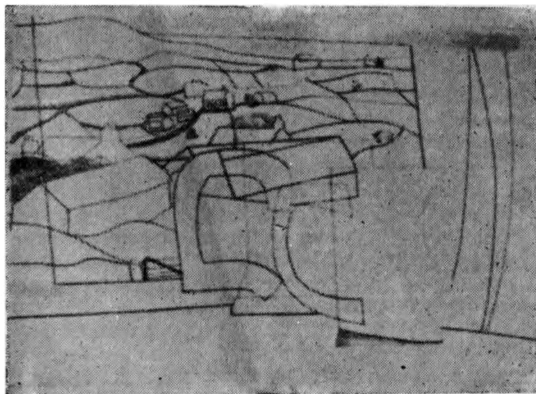
Istina, spontanost je pozitivna osobina i ja nikako nemam nameru da osudim pokret zahvaljujući kome je ta osobina izbila i može da se koristi. Prikazujući Ben Nikolsona, ja samo hoću da ukažem da je ovaj umetnik sušta suprotnost amaterizma; sin slikara — profesionalca, odgajen u umetničkoj sredini, on je i sam postao slikar u punom smislu te reči. Radio je sa kičicom u ruci. Iz njegova primera se vidi jasnije nego iz bilo čijeg da slikar — profesionalac nije neminovno i akademski slikar. Umetničke akademije su moderna tvorevina; do XVIII veka umetnik je sticao zanatsku tehniku u nekom ateljeu. Nikolson je postupio isto tako. Postao je slikar učeći od detinjstva način vizuelnog izražavanja, koji mu je tako prirodno ležao kao i sama reč.

Taj način izražavanja, kao i govor, je disciplina koja ima svoju gramatiku, svoju sin-

taksu. Ona ima i svoje specifične odlike, to su ton, akcenat i promene. Savršeni slikar (kao i savršeni pevač) je onaj koji ume da dâ elementima svoga jezika potrebnu tačnost, obim i izraz. Tako on postiže stil, koji je, uprkos jednoj poznatoj izreci, manje sam čovek, a više poredak koji umetnik nameće svojoj viziji. Čudno je što kritika nastoji uvek da ocenjuje pisca prema njegovom stilu, dok kao da zaboravlja taj isti pojam kad je u pitanju moderna umetnost. Mi raspredamo unedogled o formi i kompoziciji, čak o »fakturi« i »plastičnosti«, ali prelazimo ćutke preko jedinstva svih tih konkretnih elemenata — koji se sami nude analizi — u celokupnom poimanju suštine stvari, kad je ona saopštena slikarskim jezikom, koji je, u stvari, istančavanje simboličkih sredstava, kojima svi pribegavamo kad hoćemo da saopštimo neku misao osećajnim izrazima.

Formulacija koju sam upotrebio — istančavanje simboličnih sredstava koji sačinjavaju slikarski jezik — karakteristična je upravo za umetnički pokret u kome je Nikolson pokazao neobično savlađivanje. U Evropi je vekovima ta vrsta istančavanja bila podvrgnuta zahtevima doslovnog mimetizma, jednog iluzionizma čiji bi ekvivalenat u literaturi bio onomatopejska upotreba reči, s podređivanjem smisla glasovnom izvođenju. Nećemo preduzeti izlet u istoriju umetnosti s jedinim ciljem da opravdamo slobode osvojene sa realizmom ili naturalizmom; autonomija umetnosti kao stvaralačke aktivnosti danas je opšte priznata. Međutim, autonomija umetnika se teže ostvaruje. Govorimo o gotskom stilu ili o stilu florentinske škole da bismo aludirali na zajed-

ničke odlike izvesnog broja umetnika; a mogli bismo praviti aluziju — što je sve češće slučaj — na osobine svojstvene jednom jedinom umetniku, po kojima se on i razlikuje od drugih i koje predstavljaju njegovu originalnost. Žudnja i traženje osobenog glavna su preokupacija modernog umetničkog pokreta, protiv čega izvesni umetnici reaguju svesno ili nesvesno. Postoji, međutim, izvesna tendencija koju bismo mogli definisati parafrazirajući definiciju koju je Platon dao o ljubavi — ona je žudnja i traženje *svega* žudnja i traženje suštine stvari. To *sve* je i integritet, i čistota i harmonija, apstraktne odlike koje se ipak mogu izraziti jedino materijom i skupinom vidljivih formi. »Izraziti« ... Nemoguća i dvosmislena reč koja može da se protumači na sto načina, dok je ovde u pitanju harmonična tvorevina, pred-

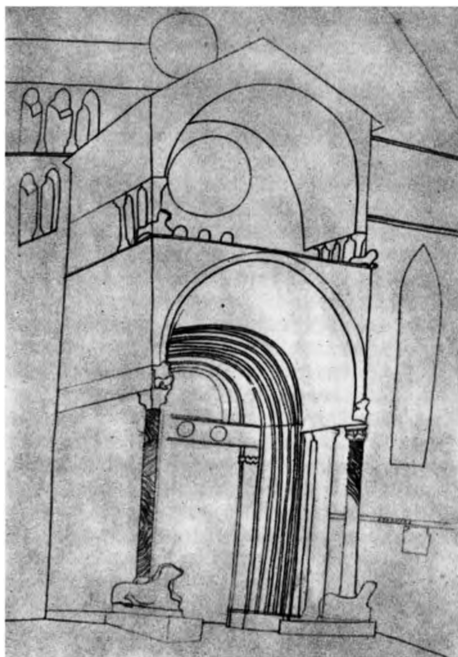


1948. TRANDRIN. SUVI VRH.

met matematički precizan, neizrecivo suptilan instrument koji odgovara »samim osnovama saznanja«, *den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis*, o kojima je govorio Gete (Goete). Ovo poređenje je dozvoljeno samo osećajnosti dorasloj najvećoj marljivosti i najtačnijem ocenjivanju.

Takav izvanredan stil bio je moguć u istoriji slikarstva samo u retkim slučajevima; takav je bio u neolitu, kome dugujemo ono oružje i obredno oruđe od ćilibara i drugog dragog kamenja, prve svedoke intuicije o likovnoj lepoti; takav je bio i u arhitekturi i grnčariji grčkoj (ja sam uvek imao utisak izvesnog afiniteta između Nikolsonovog slikarstva i vaza sa belom osnovom iz V veka); takav je bio, napokon, u izvesnim vizantijskim mozaicima, u nekim ćivotima i gotskoj slonovači, zatim u vreme renesanse u skulpturama Jakopa dela Kerča (Jacopo della Quercia) i Pjetra dela Frančeska (Piero della Francesko). Tu čistotu stila smo u naše dane našli u jednom ili dva dela Seraa (Seurat), u »klasičnom« kubizmu Pikasa i Braka (Picasso, Braque), u Mondrijanovom slikarstvu i skulpturi Nauma Gaba i Barbare Hempvort (Mondrian, Naum Gabo, Barbara Hepworth).

Taj stil, zbog svoje čistote, često je nazivan »klasičnim«; ali iako mi se dešavalo da kao i drugi napravim tu grešku, moram da izjavim kakva se zloupotreba istorijskih izraza kao što su »klasično« i »romantično« vrši da bi se odredila različita svojstva modernog slikarstva. Prodor u suštinu stvari je na domaku umetnika različitih temperamenata; ko će nam reći da li je Pusen (Poussin) bliži istini od Ternera (Turner). Razni jezici, ali



JUNI 1958. KATEDRALA U VERONI.

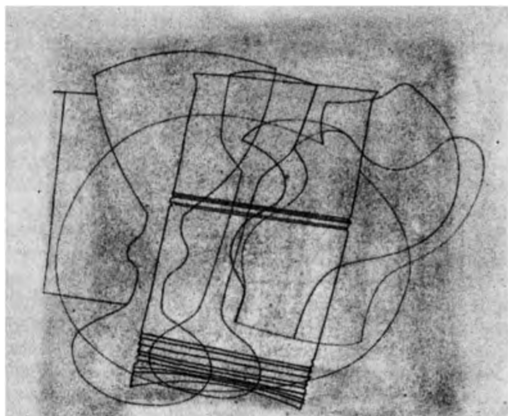
oni oboje pokušavaju da izraze istu stvarnost; žudnja i traženje čine umetnika bez obzira na njegov temperament. Integritet, intenzitet, koncentracija su svojstva koja određuju njegov uspeh, to su sredstva kojima može da pribegne svaki čovek (temperament

je osobina koje umetnik mora da se odrekne da bi se prilagodio pravilima neke škole). Za Nikolsona bi se moglo reći ono što je Bajron (Byron) rekao za Šelija (Shelley): nije pripadao nijednoj školi, i što sam više pratio razvoj njegove umetnosti, to sam više uočavao da sredstva koja je upotrebljavao da bi ponikao u suštinu stvari pripadaju samo njemu. Čak i u oblasti tehnike on ima svoje »trikove«, kao, npr., da žrtvuje bezbroj žileta laka srca da bi ostrugao svoje bojene površine sve dok ne postigne željenu izražajnost materije. Ali mimo svim tim mogućnostima, od kojih je bez sumnje najvažnija njegova linearna ljupkost (opet grčke vaze), postoji jedno intuitivno poimanje stvari po sebi. To poimanje, iako uvek prisutno u njegovim nefigurativnim delima, naročito je vidljivo u njegovim crtežima prema predmetu, to je disciplina koju je on uvek upražnjavao paralelno sa apstraktnim slikarstvom. Ti crteži otkrivaju oštar smisao za organsku formu i u pejzažu i u vegetaciji i istinsku naklonost za arhitekturalni oblik. Nikolson može da obuhvati jednom jedinom linijom, ali koliko osećajnom, lepotu neke crkve ili zvonika. On otkriva i ono što je možda manje uočljivo — autentično osećanje humora. A zar nije humor prava suština izvesnih suprotstavljanja?

Postoje, kao što svi znamo, stepeni u apstrakciji; čim počne proces stilizacije, forma sama preuzima igru. Kao što bismo uopšteno mogli reći da je svaka kosmička evolucija progres od haosa ka formi, tako je svaki strah od stvarnosti (haotičnoj u osnovi) takođe progres od haosa ka formi. Međutim, kao što je izvanredno prikazao Anri

Fosijon (Henri Focillon), jednom izdvojena i definisana, forma počinje da živi vlastitim životom; ona se deli, kombinuje, širi i umnožava i umetnik treba samo da vodi decu svoje imaginacije ka samim osnovama saznanja. Nerazumevanje od koga pati apstraktna umetnost, činjenica da mnogobrojna publika i dalje ne priznaje njenu opravdanost, potiču od nesposobnosti da prati formu od njenog postanka u prirodi do njenog cilja u svesti. Postoji u stilističkom razvoju umetnika kao što je Ben Nikolson izvesna vrsta organske logičnosti i teorijski bi se mogao objasniti svaki vizuelni silogizam. U praksi, međutim, forme se rastaču u formama: prelazni oblici »fondus«-i koji mogu da se posmatraju u izvesnim filmskim procesima nemaju mesta u završenom slikarskom delu. Može se ustanoviti organski razvoj od jednog slikarstva do drugog, između dela iz jedne godine i sledeće, ali bilo koje slikarstvo da uzmemo, ono u sebi krije proces koji je doveo do njegovog konačnog oblika.

Reprodukcije u ovoj knjižici pružiće čitaocu dosta celovitu sliku razvoja umetnika u toku tridesetpetogodišnje aktivnosti. (Reljefi, koji zauzimaju posebno mesto u njegovom stvaralaštvu, nisu zastupljeni ovde). Od *Grčkih stubova* (1928) do *Parosa* (1959) one beleže etape neprestanog razvoja od impresionističkog naturalizma do nefigurativne apstrakcije, ali bez žestokih suprotstavljanja. Pejzaž, mrtva priroda, mrtva priroda u pejzažu, mrtva priroda na apstraktnoj osnovi, čista apstrakcija su aspekti iste sposobnosti poimanja, iste prodorne vizije.



**AVGUST 1957. SKUP ČAŠA.**
*Kolekcija Franka Jansena.*

Reči su osrednja pomoć da bi se opisala takva vizija. Ja ne nalazim pogodne izraze da definišem krajnji stadijum koji sam nazvao *čista apstrakcija.* Oblici se ne mogu odvojiti od vizuelnog iskustva; krug, pravougaonik i svi geometrijski oblici potiču od prvobitnih podataka stečenih čulima, svakidašnjim pokretima naših ruku, i prstiju, čak i o Zemlji samoj, koju merimo pomoću naših organa za percepciju. Suština stvari je mera i broj, a celokupna umetnost je, u stvari, saznanje i poimanje te činjenice. Ali mi posedujemo i osećajnost pored čula, osećanja pored razuma. Osećajno svojstvo se izražava bojom ali i oblikom, ukoliko je dinamično, to jest u iluziji pokreta. Ali jasno

je da boja ima prvenstvo. U toj oblasti mi možemo da uspostavljamo jedino simpatiju između slikara i posmatrača. Istina, postoji nauka o harmoniji boja, ali veliki umetnik može često da je prenebregne (ma i zbog disonanci koje izražavaju plemeniti bunt). Nikolson nema tih ambicija. Harmonija i spokojstvo su ideali koje on želi da prikaže bojom, kao i izvestan osobeniji kvalitet koji bih ja u nedostatku boljeg izraza označio kao *čistota*. Udružena sa apstrakcijom, ta paleta vodi ka uzdržanosti, koju neki smatraju nedostatkom strasti... kao da se može reći da poeziji Malarmeovoj (Mallarmé) ili muzici Stravinskog nedostaje strastvenost! Ta upoređenja između različitih umetnosti — su silom prilika netačna. Nikolson nije ni tako uzdržan kao Malarme, ni tako raznolik kao Stravinski. Ali možda to poređenje ukazuje na mentalnu klimu njegovog dela, jasnost, tačnost, savlađivanje i dubinu.

# REPRODUKCIJE

Na omotu:

MAJ 1957. (ERINA). KOLEKCIJA STIVENA M. KELENA, *Njujork.*

1. SEPTEMBAR 1956. (KUBE U SIJENI). *Privatna zbirka, Engleska.*

2. SLIKA. 1924. (PASTRMKA). *Kolekcija C. S. Rediba Ilkli, Jorkšir.*

3. PILKRIK. *Kornval. 1928. Kolekcija C. S. Rediba, Ilkli, Jorkšir.*

4. MRTVA PRIRODA 1924. *Kolekcija F. L. S. Marea, Engleska.*

5. DECEMBAR 1947. (TRANDRIN), *Kornval. Galerija Dankana Filipsa, Vašington.*

6. NOVEMBAR 1950. (ZIMA). *Galerija Dankana Filipsa, Vašington.*

7. MART 1953. (PERSIJSKI JORGOVAN). *Kolekcija gospođe E. K. Nikolson, Engleska.*

8. MAJ 1955. (OBLICI IZREZANI U INDIGU). *Kolekcija F. L. S. Marea, Engleska.*

9. OKTOBAR 1955. (TANJIR S KRUŠKAMA). *Kolekcija g-ce Margarete Mkland, Engleska.*

10. AVGUST 1956. (ZAPALJENI TOPAZ). *Kolekcija Linharda, Cirih.*

11. MAJ 1957. (MONOLIT). *Kolekcija dr Bruna Adlera, London.*

12. AVGUST 1958. (PERU, TRI ČAŠE). *Privatna zbirka, Švajcarska.*

13. SEPTEMBAR 1958. (IZEO). *Privatna zbirka, Švajcarska.*

14. 1959. (PAROS. DVA KRUGA). *Privatna zbirka, Švajcarska.*

15. NOVEMBAR 1959. (SIKLADE). *Umetnikova zbirka.*

